

Die Dokumentation einer BRD-Jugend auf der Suche – im Film SUPERMARKT (1973)

Andreas Ziemann

Beitrag zur Veranstaltung »Coming-of-Age-Narrationen« der Sektion Jugendsoziologie

Die Wahrheit des Kinos

Nach langen Jahren prosperierenden Wachstums und dem Aufstieg der Angestellten und der Mittelklasse trägt Deutschland in den 1970er Jahren seinen Konflikt der Generationen aus und steht am Vorabend des Deutschen Herbstes. Dutschke wirkt noch, die RAF noch nicht. Inmitten dieses Zeitumbruchs und Generationenkonflikts lässt sich am Einzelfall des Spielfilms SUPERMARKT (D 1973) und an seinem Hauptdarsteller beobachten, wie sich damals Coming-of-Age gestaltet und jenseits gesellschaftlicher Normalerwartungen durchgesetzt hat. Roland Klick zeichnet in seinem dritten großen Kinofilm ein passgenaues dokumentarisches Bild einer verunsicherten, sich suchenden BRD-Jugend. Er steigt dafür ins – bildästhetisch immer im Halbdunkeln gehaltene – Milieu der Kleinkriminellen, der Prostitution, der Arbeitslosen und der aufbegehrenden Jugend hinab, um deren Stimmen und Stimmung ans Licht zu bringen. Er will wissen, was auf den Straßen tatsächlich vor sich geht und worin die Wahrheit der Leute besteht (vgl. Klick 1993, S.156f.; von Berg 1993, S.26).

Klick betreibt letztlich genau das, was Deleuze dem *cinéma de réalité* zugeschrieben hat: „die realen Milieus, Situationen und Figuren objektiv sichtbar zu machen“ und daneben „die Sichtweisen dieser Figuren selbst zu zeigen, die Art und Weise, wie sie ihre Situation, ihr Milieu und ihre Probleme selbst sahen“ (1991, S.197). Gemäß dieser Intention wird die Hauptrolle des 17-jährigen Straßenjungen Willi mit dem unerfahrenen Schauspieler Charly Wierzejewski besetzt. Er agiert und spricht jenseits der bekannten Schauspielsprache und -konventionen, konterkariert diese geradezu und bringt damit umso wirkmächtiger die verschiedenen Hamburger Milieus wie auch die rastlose Suche und Verletzlichkeit seiner Rolle zur Geltung. Klick hat ihn in einer Berliner Wohngemeinschaft gefunden und sich von dessen Idealen leiten lassen. Ein Großteil der Szenen wird – ebenfalls zum Zweck der Authentizität – von aktuell anwesenden Passanten bestimmt; und Hamburg, vor allem das Bahnhofsmilieu und St. Pauli, wird weniger ins Licht gerückt, als dass es sich vielmehr ungeschminkt in all seinen Schattierungen selbst zeigen darf und dadurch Selbstdokument wie Selbstmonument der 1970er Jahre wird. Bereits die Anfangssequenz bringt subtil die Differenz zwischen kulturell Herrschenden und Beherrschten, zwischen Zukunftsoptimismus der Wohlstands-BRD und Zukunftslosigkeit der widerständigen Jugend ins Bild. Inmitten schäbiger Fassaden prangt ein frisches Werbeplakat der Zigarettenmarke Lord mit dem Slogan „Genuß im Stil der neuen Zeit“.

Vor dem thematischen Hintergrund der Sektionsveranstaltung lauten meine Fragen nun: Wie produziert SUPERMARKT eine Jugend zwischen Suche, Abweichung und Selbstsozialisierung? In welchen

sozialen Verhältnissen werden die Protagonist*innen des Films zueinander gestellt bzw. miteinander konfrontiert? Welche sozialen Institutionen rahmen das Geschehen respektive das Coming-of-Age?

Bewegung und Ruhe

Die Story des Films erstreckt sich über wenige Tage in Hamburg, in denen der arbeits- und wohnungslose Willi zwischen gesellschaftlichen Erwartungen und den Milieus der Nacht herumirrt und vier Figuren seine Wege kreuzen: der Journalist Frank (Michael Degen), der an den Problemen einer vernachlässigten Jugend interessiert ist, Willi kurzzeitig bei sich aufnimmt und ihn resozialisieren will; der Kleinkriminelle Theo (Walter Kohut), der Willi ins Strichermilieu einführt, ihm ebenfalls eine Bleibe gibt und mit ihm den großen Coup landet, nachdem sie den Geldtransporter eines Supermarkts überfallen haben; ein namenloser Homosexueller (Michael Rehberg), der in seiner Luxusvilla an der Elbchaussee von Willi sexuelle Dienstleistungen und Zärtlichkeit erkaufen und ihm ein unabhängiges, saturiertes Leben ermöglichen will; und schließlich die Bordellprostituierte Monika (Eva Mattes), die sich mit Willi den Ausstieg aus Ausbeutungsverhältnissen erträumt und ein bürgerliches Familienleben – mitsamt ihrem unehelichen Sohn – begründen will. Am Ende hat Willi sich vom Journalisten für immer losgesagt, den Homosexuellen und Theo umgebracht; und so läuft er ruhig und selbstbewusst mit dem geraubten Geld auf ein Treffen mit Monika und eine neue gemeinsame Zukunft zu. Diese hat zu diesem Zeitpunkt aber bereits mit dem Staatsapparat kollaboriert und ihn verraten, um ihr Kind vor dem Erziehungsheim zu bewahren. Lange bevor die Supermarkt-Metapher zur soziologischen Anwendung gefunden hat,¹ ist es also *SUPERMARKT*, der Film, der den großen demokratischen Konsumprozess, das kapitalistische Glücksversprechen, das Wirken der gesellschaftlichen Institutionen von Polizei, Presse, Erziehungsanstalten oder etwa geduldetem Prostitutionswesen, die Entfremdung der Arbeit, die ökonomische Ungleichheit, die Warenförmigkeit sozialer Beziehungen und nicht zuletzt die gesellschaftliche Ignoranz gegenüber einer vernachlässigten, ortlosen Jugend thematisiert und reflektiert.

Weil alle etwas – Nähe, Vertrauen und ein glücklicheres Leben – und nicht zuletzt sich selbst suchen und gleichzeitig vor etwas oder voreinander fliehen, ist der Film fast durchweg in rastloser Bewegung. Die Kamera agiert ungeheuer frei und schnell und rennt andauernd mit; das ist, so der Filmkritiker Claudius Seidl, „das Glück in diesem Film“ (2010, S.26).² Seine rasanten Bewegungen machen *SUPERMARKT* zum *Actionfilm*: angefangen von Willis Flucht vor der Polizei oder seiner Flucht im Arbeitsamt, über mehrere Diebstähle, Schlägereien, Gewaltdelikte und Tote, bis hin zum finalen Überfall auf den Geldtransporter mit Geiselnahme und der späteren Ermordung Theos durch eine Maschinengewehr-salve. Als Actionfilm wurde er auch damals beworben, wenn zu lesen war: „Engagierter Reißer“ oder „Fesselndes, perfektes Kino von brutaler Aufrichtigkeit“.

Die Bewegungen machen *SUPERMARKT* aber auch zum *Coming-of-Age-Movie*. Für dieses Genre ist, wie Julia Schumacher (2013, S.309) betont,³ das „Moment der Bewegung [...] wesentlich [...]. In ihrem

¹ Siehe beispielsweise den „Supermarkt“ der Kulturen, Liebe, Medien, Religionen etc., der sich im Einzelnen indirekt etwa bei Luckmann (1991, S.140f., 145) oder explizit so bei Ruthven (1989), Hitzler, Honer (1994, S.308), Hermand (1996, S.11), Polhemus (1997) und Lyon (2000, S.74ff.) findet.

² In der Konsequenz dieser neuartigen, meisterlichen Kameraarbeit mit Handführung und selbstgebaute Dolly wird *SUPERMARKT* für den Kameramann Jost Vacano zum Sprung ins internationale Geschäft: Er wird 1981 *DAS BOOT* (Regie: Wolfgang Petersen) drehen und dafür eine Oscar-Nominierung erhalten, später eng mit Paul Verhoeven zusammenarbeiten und 2001 in Deutschland als Ehrenkameramann des Jahres ausgezeichnet.

³ Siehe weiterführend auch Shary (2005).

Schwellenzustand können Jugendliche keinem festen Ort angehören und scheinen gezwungen, sich ständig weiterzubewegen, bis sie diesen Kreislauf durch die Erwachsenwerdung schließlich durchbrechen können.“ Willis Fluchten zeigen seine Standortlosigkeit, seine soziale Ungebundenheit und seine ständige Konfrontation mit dem Gesetz und normativen Erwartungen. Ein Elternhaus gibt es nicht, die Mutter lässt sich nicht mal per Telefon erreichen, das Erziehungsheim hat er hinter sich gelassen, eine feste Arbeit will er nicht. Er hat keine eigenen Pläne und lebt letztlich immer nur ganz in seiner gegenwärtigen Gegenwart; aber andererseits transzendiert ihn diese zugleich und lässt ihn aufgrund seiner kriminellen Vergangenheiten immerfort in eine offene Zukunft flüchten. Obwohl er sich danach sehnt, kommt er nirgends an, kann er nirgends längere Zeit verweilen, ist er zu Fuß, mit einem Mustang oder mit der U-Bahn immer unterwegs; kurz: er bleibt der Straßenjunge und eine Transitfigur zwischen Kindheit und souveräner Erwachsenenwelt.

Parallel dazu gibt es im Film nach zehn Minuten eine kurze eindrucksvolle Sequenz, die alles bisherige und spätere Tempo deutlich reduziert. Die Kamera begleitet Willi von hinten beim nächtlichen Flanieren durchs Hamburger Vergnügungsviertel und ästhetisiert die Reeperbahn bunt flackernd, aber unscharf. Auditiv begleitet werden Willi und die Zuschauer*innen von Marius Wests alias Marius Müller-Westernhagens Komposition „Celebration“. Man hört keine Originaltöne der Stadt, keine Stimmen, keine Schrittschritte; ein im Film mehrfach wiederholtes Spiel von Wort- und Sprachlosigkeit. Auch im Mittelteil gibt es eine kurze, 17-sekündige Szene voll intimer Ruhe. Monika und Willi tanzen im Hinterzimmer eines Bordells, Monikas Arbeitsplatz, eng umschlungen zu „Celebration“. Alles ist gesagt, die gemeinsame Zukunft einvernehmlich geregelt, wechselseitiges Vertrauen und exklusive Du-Bezogenheit bekundet. So gehören die beiden sich für einen kurzen Moment ganz allein und bilden eine glückliche Einheit, die alle sozialen Referenzen und Horizonte, alle individuellen Probleme und Unsicherheiten ausblendet.

In diesen Szenen zeigt sich – mit Deleuze formuliert (vgl. 1991, S.13ff.) – eine rein kinematografische Situation, in der die Handlung ausgesetzt ist und nur auf die (Sichtbarkeit der) Situation fokussiert wird. Und das Musikstück aus dem Off gibt Aspekte des damaligen Zeitgeists und seiner Popkultur wieder. Es unterstützt aber auch die Innerlichkeit der Hauptfigur, seine Träume und Ziele, wenn es im Songtext heißt: „I want my celebration, babe, before I die“; oder: „my journey's just a ride with an open end/one day I know what I've to pay“. Das entspricht voll und ganz der Inszenierung von Coming-of-Age-Movies und offeriert nicht zuletzt seiner jugendlichen Zielgruppe eine sehnsuchtsvolle Selbstidentifikation. An mehreren Wendepunkten im Film wird dieser Song eingespielt; und wirkmächtig begleitet er auch die vermeintlich offene, hoffnungsfrohe Schlusszene, wenn Willi mit seiner Beute aus dem Überfall auf den Geldtransporter inmitten zahlreicher Werftarbeiter durch den Elbtunnel geht, um fortan mit seiner geliebten Monika ein unabhängiges Leben zu führen. Symbolisch hoch aufgeladen, führt der Tunnel in nur eine Richtung und lässt sich als Reifeweg ohne Umkehr ausdeuten. Als Happy End – das es nicht ist – wäre demnach Willis Selbstsozialisation geglückt.

Jugend als neuartige Gruppe

Die Idee der jugendlichen Selbstsozialisation, einer Sozialisation in eigener Regie, entstammt den jugendsoziologischen Schriften Tenbrucks aus den 1960er Jahren;⁴ und meine weitere Frage besteht nun

⁴ Sehr viel später wiederholt Ulrich Beck (1997, S.212) diese These mit individualitätstheoretischer Ausrichtung.

darin, wie man den Film sehen kann, wenn man ihn mit den damals einflussreichen Beobachtungen, Thesen und Begriffen Tenbrucks liest.

Tenbruck konstatiert, dass die Zeiten vorbei sind, zu denen erstens die Herrschenden die Jugend für ihre Zwecke instrumentalisieren konnten und zu denen zweitens das Wissen und das Leben der Eltern und Großeltern als verbindliche Handlungsanleitung fungierten bzw. funktionierten. Das Erwachsensein wird folglich weder familial noch institutionell vermittelt (vgl. Tenbruck 1962, S.90). Aufgrund der strukturellen Entmachtung der Familie, der Kirchengemeinde und formaler Organisationen müssen sich die Jugendlichen, so Tenbruck weiter, aufeinander beziehen und ihre Sozialisierung selbst übernehmen – und zwar in altershomogener, klassenübergreifender Geschlossenheit (vgl. Tenbruck 1962, S.84f.; MacInnes 1961, S.45ff.). Die gruppenförmige Selbstsozialisierung⁵ kann erfolgreich sein, kann aber auch scheitern – je nachdem, wie rigide und limitierend die Gesellschaftsstrukturen sind und wie etablierte Professionsrollen darauf reagieren. In jedem Fall kann man an der Jugend (immer wieder aufs Neue) beobachten, was an der je gegenwärtigen Kultur und Gesellschaft attraktiv, bindend und opportun und was antiquiert, fragil, kritisch und kaum mehr legitimierbar scheint. Die Jugend ist deshalb als soziale Gruppe nicht nur Kontrastfolie und Gegenbewegung, sondern im positiven Sinne auch Motor und Katalysator soziokulturellen Wandels. Die Jugend ist, wie Tenbruck schreibt, „eine gesellschaftliche Drehscheibe, auf der die Zukunft der Gesellschaft neu eingestellt wird“ (1962, S.12).

Auf besondere Weise wirkt jugendliche Devianz als Auslöser gesellschaftlicher Veränderung. Für Tenbruck sind Jugendliche insofern „*potentielle Devianten*“ (1962, S.56), als sie alternative Möglichkeiten sehen, Bestehendes infrage stellen, sich für Revolutionen begeistern können und in verschiedener Hinsicht sehr mobil sind. Sie suchen durch Abgrenzung, Konflikt und autonome Handlungsräume einerseits ihre Identität und andererseits ihre Selbstverortung gegenüber der bestehenden Gesellschaft. Im Vordergrund steht dabei der Kampf gegen die (staatlichen) Institutionen.

Die nach Tenbruck skizzierten Aspekte zeigen sich deutlich im Film, wenn sich beispielsweise Willi den unbeschränkten Zugang zur erwachsenen Straßen- und Vergnügungswelt erschließt oder wenn er ein kurzes Arbeitsintermezzo in einer Autowerkstatt abbricht, weil er sich von einem betuchten Mercedesfahrer nicht drangsaliert lässt.⁶ Kriminelle Abweichung bildet zudem für Willi Antrieb und Möglichkeit, aus den gesellschaftlichen Rationalitätserwartungen und Verhaltenszwängen auszusteigen und zugleich den Plan eines angepassten bürgerlichen Lebens mit Monika zu verfolgen. Die gruppenförmig opponierende Jugend zeigt sich auch in einer Anfangsszene auf der Polizeiwache, wenn aufgrund eines Überfalls auf eine Würstchenbude eine Täter- und Zeugensuche inmitten von ca. zwanzig langhaarigen Jugendlichen initiiert wird. Kommentar eines Polizeikommissars: „Die sehen ja auch alle gleich aus. Müssen sich nicht wundern, wenn sie alle verdächtig sind.“ Reaktion der Jugendlichen: „Mörder, Mörder, Mörder!“ Späterer Kommentar des Polizeikommissars: „Arbeit. Ihr wisst doch gar nicht, was das ist!“ In gespielter Betriebsamkeit produziert die Polizei ein Selbstbild der effektiven Ausübung der Staatsgewalt und der erfolgreichen Aufklärung unterschiedlicher Straftaten. Sie greift dabei gezielt auf das Instrument kollektiver Stigmatisierung zurück und beglaubigt, was Jack Douglas einmal folgendermaßen auf den Punkt gebracht hat:

⁵ Tenbruck betont (als erster), „*dass Jugend wesensmäßig eine soziale Gruppe ist*“ (1962, S.60).

⁶ Es ließe sich diskutieren, wie Willi als ‚lonesome boy‘ zur Definition von Jugend als sozialer Gruppe steht. Meines Erachtens muss dies keinen Widerspruch bedeuten, sondern man könnte sagen: Er ist eine Komplementärscheinung, die erstens qua Vereinzelung andere Jugendgruppen erst bestätigt und zweitens als kollektive, gruppenbezogene Rezeptions-/Identifikationsfigur für das jugendliche Publikum fungiert.

„Official stigmatization does more than anything else to change an individual's (substantial) social self and his own self image [...]. [T]he official agencies create a constantly growing body of stigmatized ex-citizens who can and are then used by the officials as the primary means of routinizing their organizational activities, of showing the public that they are working on important cases, and of proving that their work is effective“ (1970, S.392).

Coming-of-Identity

Nachdem ich die stete Flucht und Suchbewegung des Hauptdarstellers und seine kontinuierliche Abweichung gegenüber gesellschaftlichen Normen und Erwartungen skizziert habe, stellt sich die Frage, wie Willi seine eigene Identität und damit auch eine stabile Position finden kann. Ohne elterliche, familiäre oder anderweitige Eingebundenheit in soziale Institutionen fehlen ihm jede klare Orientierung und innere Wertgebundenheit. Dementsprechend sucht er nach Bindung und nach Halt bei Anderen; aber jenseits altershomogener Gruppen in der Diktion Tenbrucks. Er scheint ganz dem Riesman'schen Typus des „other-directed-character“ verpflichtet – mit dem gravierenden Unterschied, dass dieser je nach Umfeld und Situation angepasst agiert, prinzipiell verhaltensunauffällig leben will und affektive Zuneigung bzw. soziale Anerkennung erhofft (vgl. Riesman et al. 1958, S.35ff., 150f., 193f.). Auch wenn Willi gesellschaftliche Werte nicht erwartungskonform bestätigt, so zeigt er sich dahingehend ‚other-directed‘⁷, dass er sich punktuell von Anderen abhängig macht und deren Lebensmodelle beobachtet, um sie teils abzulehnen (explizit etwa das besitzbürgerliche Dasein des Homosexuellen und dessen Angebot: „Ich könnte Dir alles bieten, was Dir fehlt: eine Ausbildung, ein Leben.“ Antwort: „Ich hab' mein Leben. Ich will nur meine 500 Mark!“) und um deren Lebensmodelle teils anzunehmen (ein neues, geldbasiertes Leben jenseits kleinbürgerlicher Sozialisierung – à la Theo, dem Kleinkriminellen). Als Fliehender und Anziehungskörper zugleich sucht Willi 1. die Freiheit gegenüber Erziehungsheim und geregelter Berufstätigkeit, 2. ein Zuhause und Antworten beim Journalisten Frank, 3. Ruhe, luxuriöse Geschmacksofferten und kleines Geld beim Homosexuellen, 4. das große Geld mit dem Zuhälter und Kriminellen Theo und 5. die wahre Liebe und beständige Familienzukunft mit der Prostituierten Monika. Aber immer wenn ein Ankommen und eine neue Lebensmodellofferte möglich scheinen, brechen aus dem Inneren Willis Ablehnung und Gewalt durch, die alles wieder zerstören und ihn auf sich zurückwerfen.

Man könnte auch konstatieren, dass er weniger sich selbst in Abhängigkeit begibt als vielmehr von den Anderen abhängig gemacht wird. Auf signifikante Weise zeigt sich dies in den anspielungsreichen Szenen, in denen er zu einem Kleidungswechsel aufgefordert wird. Nachdem er zu Anfang des Films eine braune Lederjacke trägt, vollzieht sich ein fünfmaliger Austausch der Garderobe. Er wird mit dem jeweiligen Sakko oder Mantel zu dem, den andere in ihm sehen wollen. Der Journalist gibt ihm einen braunen, schicken Wollmantel, Theo ein graues Sakko und der Homosexuelle einen teuren weißen Anzug. Vor dem Überfall auf den Supermarkt und beim letzten Treffen mit Monika trägt er dann eine schwarze Lederjacke und ein gestreiftes T-Shirt – ikonografisch ganz wie Marlon Brando – und schlussendlich im Elbtunnel – wir wissen nicht aus welchem Fundus – einen langen schwarzen Wollmantel. Die sechs verschiedenen Jacken bzw. Mäntel bilden – als nicht-menschliche Akteure bzw. MacGuffins –

⁷ Bei Riesman findet diese ‚negative‘ Variante der sensiblen Außenorientierung, die deviante Karrieren ermöglicht und soziale Ordnung wie auch soziale Integration innerhalb von Randgruppen oder Außenseitern stabilisiert, keine Berücksichtigung.

seine Verkleidung und eine plurale, auswechselbare Identität, bis er sich selbst mit dem schwarzen Mantel in seinem (öffentlichen) Erscheinen und expression management gefunden hat und mit einem großen, silberglänzenden Kreuz vor der Brust (ein Geschenk Monikas) selbstbewusst den Zuschauer*innen wie auch seinem Ende entgegengeht; einem Ende, von dem wir wissen, dass am Ausgang des Tunnels die Exekutive des staatlichen Gewaltmonopols auf ihn wartet. Willis Coming-of-Age ist schlussendlich geprägt von einer anfänglichen Phase der Identitätsunsicherheit, die in eine der Identitätsübersteigerung mündet.

Ein plurales Genre

Alles in allem bildet SUPERMARKT eine narrative Kopplung und gelungene Synthese aus Coming-of-Age, dokumentarischem Großstadtfilm⁸, sozialgeschichtlichem Lehrstück und Actionfilm; Vorbilder und Reminiszenzen finden sich vor allem in den Filmen von Rolf Olsen, etwa in dessen „St. Pauli“-Reihe oder im Remake AUF DER REEPERBAHN NACHTS UM HALB EINS (D 1969). SUPERMARKT markiert damit auch einen gezielten Konterpart zum Jungen Deutschen (Autoren-)Film, der Klick so verhasst war, weil dieser das Publikum nicht liebe, nicht mehr erzähle und einen pseudoinnovativen Stil inszeniere (vgl. Berg 1993, S.36f.). In Ergänzung hat Claudius Seidl die Ansicht vertreten, dass in jenem Film nicht nur Klick als Regisseur, Vascano als Kameramann, die Schauspieler*innen und die gesamte Filmcrew wirkmächtig zusammengearbeitet haben, sondern der damaligen Gegenwart selbst eine zentrale Co-Autorschaft zuzuschreiben sei. Noch nach über vier Jahrzehnten seit seiner Produktion zeige SUPERMARKT, „dass die jeweilige Gegenwart des Films eine Co-Autorin ist, die wir normalerweise unterschätzen“ (Seidl 2010, S.26).

Ich möchte diese These weiterführen und behaupten, dass SUPERMARKT ein zeitgeschichtliches Dokument besonderer Güte darstellt, das erstens an die Spuren eines vergangenen Hamburg (nicht zuletzt seiner Stadtarchitektur) und an die Spuren vergangener Milieus (des Bahnhofsviertels oder bestimmter Zuhälterttypen oder kritisch-resignierender Sozialaufklärer) erinnert und das uns zweitens aus der Vergangenheit über aktuelle Gegenwarten aufklärt. Denn in und mit den 1970er Jahren wird eine zukünftige Gegenwart begründet, in der das Leistungsprinzip durchgesetzt ist, Chancengleichheit nur rhetorisch besteht und das Herkunftsmilieu als Argument für die Schwachen und Abgehängten erhalten muss (vgl. weiterführend Aulenbacher et al. 2017). Man wird später sehen, dass die Kluft zwischen Reichen und Armen, zwischen Akademiker*innen und Arbeiter*innen, zwischen bildungsbürgerlicher Hochkultur, Arbeiterkultur und spätmodernen Counter Cultures damals schon existiert hat, aber politisch gezielt invisibilisiert wurde.

SUPERMARKT steht deshalb auch, wenn man so sagen darf, für ein „Coming-of-Environment“. Klick konzentriert seinen Blick auf die gleichermaßen dominierten wie abgehängten Sozialmilieus und Déclassés. Er ergründet mit filmischen Mitteln die Kräftewirkungen und das Ansteckungspotenzial zwischen heterogenen Stadtvierteln, öffentlichen Knotenpunkten, Vorder- und Hinterbühnen und Personengruppen. Man sieht im Film, wie Verwaltungs-, Arbeits-, Wohn-, Konsum- und Vergnügungsorte interferieren, wie jedes Milieu Effekte auf seine ‚Population‘ hat und dass diese Effekte weder räumlich begrenzt noch steuerbar sind. Aber Klick, dieser filmische Milieuforscher in ethnografischer Traditi-

⁸ Siehe anderweitig zum Themenkomplex jugendlicher Individualisierung, Bindungssuche und (Dokumentation) großstädtischer Anonymität am Beispiel von DOWNHILL CITY (D/FIN 1996) und DAS LEBEN IST EINE BAUSTELLE (D 1996): Göttlich (2008).

on, gibt sein Kino, das er anderen abgeschaut und entrissen hat, jenen auch wieder zurück. Den Prostituierten, den Junkies, den Strichern, den Kriminellen und anderen devianten Großstadtgruppen will er seine Aufzeichnungen anvertrauen und ihnen damit zu kollektivem Milieu- und Selbstbewusstsein verhelfen.⁹ Ethnografisch forschende Soziolog*innen wollen und können auch nicht mehr. Allerdings fehlt ihnen jede signifikante und immersive Ästhetik der cineastischen Bewegtbilder.

Filme

AUF DER REEPERBAHN NACHTS UM HALB EINS (D 1969, R: Rolf Olsen)

DAS BOOT (D 1981, R: Wolfgang Petersen)

DAS KINO DES ROLAND KLINK (D 1997, R: Frieder Schlaich)

SUPERMARKT (D 1973, R: Roland Klick)

Literatur

Aulenbacher, Brigitte et al. (Hg.). 2017. *Leistung und Gerechtigkeit. Das umstrittene Versprechen des Kapitalismus*. Weinheim; Basel: Beltz Juventa.

Beck, Ulrich. 1997. Demokratisierung der Familie. In *Kinder der Freiheit*, Hrsg. Ulrich Beck, 195–216. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Berg, Ulrich von. 1993. Träume gegen Bargeld – Kinoregisseur gegen Filmemacher: Mit Kid, Ken Barlow und noch ein paar anderen gegen den Rest der Welt. In *Das Kino des Roland Klick*, Hrsg. Ulrich von Berg, 5–39. Essen: edition filmwerkstatt.

Deleuze, Gilles. 1991. *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Douglas, Jack D. 1970. Deviance and Order in a Pluralistic Society. In *Theoretical Sociology. Perspectives and Developments*, Hrsg. John C. McKinsey und Edward A. Tiryakian, 367–401. New York: Meredith Corporation.

Göttlich, Udo. 2008. Jugend und Jugendlichkeit im Film. In *Gesellschaft im Film*, Hrsg. Markus Schroer, 129–147. Konstanz: UVK.

Hermund, Jost. 1996. *Angewandte Literatur. Politische Strategien der Massenmedien*. Berlin: edition sigma.

Hitzler, Ronald und Honer, Anne. 1994. Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung. In *Risikante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Hrsg. Ulrich Beck und Elisabeth Beck-Gernsheim, 307–315. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Klick, Roland. 1993. Wahrheit + Liebe = Schönheit. In *Das Kino des Roland Klick*, Hrsg. Ulrich von Berg, 156–158. Essen: edition filmwerkstatt.

Luckmann, Thomas. 1991. *Die unsichtbare Religion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Lyon, David. 2000. *Jesus in Disneyland. Religion in Postmodern Times*. Cambridge: Polity Press.

MacInnes, Colin. 1961. Pop Songs and Teenagers. In *England, Half English*, Hrsg. Colin MacInnes, 45–59. London: MacGibbon & Kee.

⁹ Siehe dazu weiterführend den Interviewfilm DAS KINO DES ROLAND KLINK (D 1997, R: Frieder Schlaich).

- Polhemus, Ted. 1997. In the Supermarket of Style. In *The Clubcultures Reader. Readings in Popular Cultural Studies*, Hrsg. Steve Redhead et al., 130–133. Oxford: Blackwell Publishers.
- Riesman, David et al. 1958. *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters*. Reinbek: Rowohlt.
- Ruthven, Malise. 1989. *The Divine Supermarket. Travels in Search of the Soul of America*. London: Chatto & Windus.
- Schumacher, Julia. 2013. Jugendfilm. In *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*, Hrsg. Markus Kuhn et al., 295–313. Berlin; Boston: de Gruyter.
- Seidl, Claudius. 2010. Das Unglück des Helden ist das Glück des Films. Roland Klick hasst den Jungen Deutschen Film und inszenierte unter dem schweren Hamburger Himmel noch einmal „Außer Atem“. *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* Nr. 11, 21. März 2010, 26.
- Shary, Timothy. 2005. *Teen movies. American youth on screen*. London: Wallflower.
- Tenbruck, Friedrich H. 1962. *Jugend und Gesellschaft. Soziologische Perspektiven*. Freiburg: Rombach.